

Raúl Fernández

**Vom *mambo* bis zur *salsa*.
Die musikalischen Beziehungen
zwischen Kuba und den USA**

Die Entwicklung der Musiken in Kuba und den USA verlief seit Beginn des 19. Jahrhunderts auf parallelen, sich manchmal kreuzenden Bahnen. Aufgrund der gegenseitigen Beeinflussungen lässt sich – in den Worten von Jelly Roll Morton – von einem “US-tinge” in der kubanischen und umgekehrt von einem “cuban tinge” in der US-amerikanischen Musik sprechen. Der Einfluss kubanischer Musik auf die US-amerikanische Populärmusik und den Jazz war, wie John Storm Roberts gezeigt hat, größer als der jedes anderen lateinamerikanischen Landes.¹ Im Folgenden werde ich die wichtigsten Persönlichkeiten und die entscheidenden Momente skizzieren, die diesen musikalischen Austausch während der letzten anderthalb Jahrhunderte charakterisieren. Der Fokus liegt dabei auf der Musik und den Musikern. Die sozioökonomischen Gründe für die Immigration kubanischer Musiker während des 19. und 20. Jahrhunderts in die USA sind schon von Leonardo Acosta dargestellt worden.²

Ein guter Ausgangspunkt für meine Betrachtungen liegt zu Beginn des 19. Jahrhunderts, als verschiedene Opern-Ensembles regelmäßig zwischen New York, New Orleans und Havanna hin und her reisten.³ 1836 zog eine Truppe aus Havanna, die als die Beste des ganzen amerikanischen Kontinents galt, nach New Orleans um. Deren italienischer Dirigent Luigi Gabici ließ sich für immer in New Orleans nieder und wurde dort als Komponist und Musiklehrer bekannt. Einer seiner Schüler war der mexikanische Klarinettenspieler Thomas Tio, der als Musiker eine Familientradition begründete. Sein Sohn Lorenzo Tio Sr., ebenfalls Klarinettist, spielte in den Anfängen des Jazz eine

¹ Vgl. Roberts (1979).

² Vgl. Acosta (1999/2000).

³ Vgl. Starr (1995: 35).

wichtige Rolle; zahlreiche große Jazzmusiker wie Sidney Bechet und Barney Bigard haben bei ihm studiert.

Der 1829 in New Orleans als Sohn einer aus St. Domingo immigrierten Familie geborene Komponist Luis M. Gottschalk ist eine weitere wichtige Figur. Der weltberühmte Komponist und Pianist reiste regelmäßig nach Kuba und auf andere Karibikinseln und schrieb etliche kubanisch inspirierte *danzas*. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts schrieben viele Musiker in New Orleans, darunter auch Kubaner, *danzas*, *danzones* und *habaneras*. Mit dem zunehmenden Handel zwischen Havanna, New Orleans und mexikanischen Häfen wie Veracruz und Tampico gewannen diese Genres an Popularität. Besonders die *habaneras* waren sehr beliebt. Ihr Rhythmus wurde um die Jahrhundertwende von Komponisten wie W. C. Handy in seinem "St. Louis Blues" übernommen. Jelly Roll Morton dachte an die *habanera*, wenn er vom "Spanish tinge" im frühen Jazz sprach.

Viele kubanische Musiker spielten eine wichtige Rolle in den frühen Jahren des Jazz, so der 1863 in Havanna geborene Kornettist Manuel Pérez, der Klarinettist Alcide Núñez oder Manuel Mello, der ebenfalls Kornett spielte. Nach dem ersten Weltkrieg, als sich New York zum Zentrum US-amerikanischer Populärmusik entwickelte, zog es viele kubanische Musiker dorthin. Einer von ihnen war der Flötist Alberto Socarrás, der 1929 mit der Band von Clarence Williams in dem Stück "Have you ever felt that way" das erste Flötensolo des Jazz aufnahm. In den dreißiger Jahren spielte er dann für Cab Calloway und Tommy Dorsey und gründete später seine eigene Band, "Socarrás and His Magic Flute Orchestra", in der zeitweise der junge Dizzy Gillespie mitspielte.

Das für unser Thema wichtigste Ereignis dieser Zeit war die Verbreitung des kubanischen *son* in den USA unter dem Namen *rumba* oder auch *rhumba*. Nachdem "Don Azpiazu's Havana Casino Orchestra" mit seinem Leadsänger Antonio Machín die *rumba* 1930 in den USA bekannt gemacht hatte, fand sie schnell ihren Weg in die Populärmusik und den Jazz. Wie viele andere Musiker auch nahm Louis Armstrong in den frühen Dreißigern eine Version von Moisés Simons "The Peanut Vendor" ("El Manisero") auf. Auf den *rhumba dance craze* der frühen Dreißiger folgte schnell der nächste Tanz aus Kuba, die von Karnevalstänzen beeinflusste *conga*, die ebenfalls ein Teil der amerikanischen Musikkultur wurde. Cab Calloway, Duke

Ellington und lokale Latinogruppen wie die des Puertoricaners Noro Morales oder des Kubaners Alberto Iznaga nahmen *conga*-Stücke auf. Iznaga, der in Kuba klassische Violine studiert hatte, war 1929 von Havanna nach New York gezogen. Er hatte in Havanna mit dem Philharmonie-Orchester gearbeitet und gemeinsam mit Socarrás in einer von Moisés Simons geleiteten Jazzband gespielt. In New York gründete er das "Siboney Orchestra", das bis 1952 bestand, und schrieb das von Cab Calloway bekannt gemachte Stück "Going Conga".

Einer der einflussreichsten Musiker, der die kubanische Musik in den USA bekannt gemacht hat, war der in Spanien geborene und in Kuba aufgewachsene Xavier Cugat. Als junger Mann zog er in die USA, wo er ein auf Tangos, *rumbas* und *congas* spezialisiertes Orchester gründete. Zwar war die Musik stark in Richtung eines afrokubanischen Stils verwässert, jedoch hatte er einige hervorragende Sänger und Perkussionisten aus Kuba verpflichtet.

Der Einfluss US-amerikanischer Musik in Kuba stieg indessen nach dem spanisch-amerikanischen Krieg von 1898 stark an. Die USA errichteten in Kuba ein Quasi-Protectorat, das bis 1933 bestand. Während dieser Zeit floss viel US-amerikanisches Kapital nach Kuba, und mit ihm kamen Geschäftsleute und ihre Familien. Schnell fanden auch Musikaufnahmen, vor allem Jazz, den Weg auf die Insel und bald wurden überall Jazzbands gegründet. Diese spielten zwar nicht hauptsächlich Jazz, jedoch entsprach – laut Leonardo Acosta – ihre Instrumentierung der eines US-Jazzorchesters. In den zwanziger Jahren begannen US-amerikanische Jazzmusiker nach Kuba zu reisen, um vor den dort lebenden Landsleuten und der örtlichen Elite aufzutreten. Lokale Hotel- und Showbands nahmen infolgedessen Jazz-Tanz in ihr Repertoire auf.⁴ Bis Ende der dreißiger Jahre beherrschte zumindest ein kubanischer Musiker, Armando Romeu, die Sprache des Jazz. Während seiner Karriere, die sich über einige Jahrzehnte erstreckte, leitete er 25 Jahre lang die Showband des legendären Kabarets "Tropicana" in Havanna, und in den späten Sechzigern gründete er das einflussreiche "Orquesta Cubana de Música Moderna". Zu Recht gilt er als der wichtigste *Bandleader* in der Geschichte des kubanischen Jazz.

⁴ Vgl. Acosta (2001).

Ebenfalls in den dreißiger Jahren, zu Beginn des *rumba*- und *conga*-Booms, zog ein anderer berühmter kubanischer Musiker, Miguelito Valdés, Gründer und Sänger des “Orquesta Casino de la Playa”, in die USA. Er machte dort den *afro-son* und besonders auch die Stücke von Arsenio Rodríguez bekannt; berühmt wurde er mit seiner Interpretation des Stückes “Babalú”. Valdés spielte bei Alberto Iznaga, Xavier Cugat und “Machito and the Afro-Cubans” und gründete danach eine eigene Band. Für sie holte er den kubanischen Congaspieler Chano Pozo in die USA, was für die Entwicklung des *Latin-Jazz* von großer Bedeutung war.

Zwei weitere herausragende kubanische Musiker, die ebenfalls zu dieser Zeit nach New York gingen, waren der Klarinettist Mario Bauzá und sein Schwager Frank Grillo, genannt “Machito”. Bauzá hatte sich Ende der zwanziger Jahre in die Stadt verliebt, als er mit der *charanga* von Antonio María Romeu dort gastierte, und zog deshalb 1930 dauerhaft dorthin. Er arbeitete mit verschiedenen Jazzbands und wurde schließlich musikalischer Direktor der Bigband von Chick Webb. Ende der Dreißiger holte er seinen Schwager nach New York. “Machito” war in Havanna als *maracas*-Spieler und “zweite Stimme” in *son*-Gruppen bekannt. Nachdem sie mit Noro Morales, Alberto Iznaga und Xavier Cugat gearbeitet hatten, schlossen sich die beiden Vettern zusammen und gründeten die Band “Machito and the Afro-Cubans”. Diese Gruppe kombinierte afrokubanische Rhythmen mit konventionellen Jazz-Harmonien und -*Timbres*. “Tanga”, eines der frühen Stücke der Band, gilt Vielen als das erste Beispiel eines neuen Genres, das US-amerikanische und kubanische Musik kombinierte: Afrokubanischer Jazz, der dann “Cubop” und schließlich “Latin-Jazz” genannt wurde. Machitos Schwester Graciela, die 1940 zu der Band stieß, brachte dem amerikanischen Publikum den sentimental kubanischen *bolero* nahe und machte ihn so zu einem weiteren Vehikel für die Fusion von Jazz und kubanischer Musik. In den späten Vierzigern kam dann noch der kubanische Arrangeur Chico O’Farrill nach New York. Nachdem er eine Weile für Benny Goodman gearbeitet hatte, arbeitete er mit afrokubanischen Jazzbands. 1950 komponierte und arrangierte er für den Produzenten Norman Granz die “Afro-Cuban Suite”, eines der frühen Meisterwerke des *Latin-Jazz*. Bei der Aufnahme wirkte unter der Leitung des Pianisten René Hernández die ganze Rhythmusgruppe von “Machitos” Band mit.

Für die weitere Etablierung des “Cubop” als neue Synthese aus Jazz und kubanischer Musik sorgte der 1946 auf Wunsch von Miguelito Valdés in die USA übergesiedelte Congaspieler Chano Pozo. Kurz nach seiner Ankunft kam er auf Empfehlung Mario Bauzás in die Bigband von Dizzy Gillespie. Gemeinsam nahmen sie Stücke wie “Manteca” und “Cubano Be, Cubano Bop” auf, die den Jazz für immer änderten. Der “Cubop” hatte sich endgültig etabliert, als Charlie Parker mit “Machitos” Orchester “Mango Mangüé” von Gilberto Valdés einspielte.

In den späten Vierzigern erlebte die kubanische Musik eine Veränderung, als ein neues Tanzmusik-Genre die Welt im Sturm eroberte: der *mambo*. Zwar lässt sich kein einzelner “Erfinder” des *mambo* benennen – wichtige Beiträge kamen von “Cachao”, Arsenio Rodríguez und Bebo Valdés – jedoch gilt Dámaso Pérez Prado als derjenige, der alle Teile zusammensetzte. Ihm gebührt das Verdienst, den *mambo* als Genre etabliert und bekannt gemacht zu haben. In den USA war der Mambo außerordentlich erfolgreich und wurde in den Ballsälen im ganzen Land gespielt und getanzt. Die Orchester von “Machito”, dessen Pianist René Hernández ebenfalls als einer der Erfinder des Genres gelten kann, Tito Puente und Tito Rodríguez entwickelten in New York eine eigene, vom Jazz beeinflusste Variante des *mambo*.

Auch in Havanna entstand, wenn auch eher willkürlich, eine Synthese aus kubanischer Tanzmusik und Jazz: In den frühen Vierzigern experimentierten Bebo Valdés und andere mit Fusionen von kubanischer Musik und Jazz bei privaten *Jam-Sessions*. Die Entstehung des “Cubop” in New York wurde von den Musikern in Havanna dann begeistert aufgenommen. Bebo Valdés nahm 1952 vier Stücke – darunter “Con Poco Coco”, die erste afrokubanische Jazz-Improvisation – im neuen afrokubanischen Stil auf. Eine wichtige Rolle bei der Fusion spielte auch Frank Emilio Flynn. In den Vierzigern komponierte er das Jazzstück “Midnight Theme” und war Mitbegründer der vom Jazz beeinflussten “Loquimbia Swing Boys”⁵ bei denen Omara Portuondo eine Zeitlang Sängerin war.

Zur selben Zeit begannen junge Komponisten wie César Portillo de la Luz und José Antonio Méndez, den *bolero* mit Jazz- und anderen populären Harmonien zu verbinden und auch Blues-Elemente zu ver-

⁵ Ebd.

wenden, so dass eine neue Art des *bolero* entstand, der *feeling* bzw. *filin* genannt wurde. Einen direkten Einfluss auf dieses Genre übten US-amerikanische Sänger und Sängerinnen wie Nat "King" Cole oder Lena Horne aus, die in Havanna gastierten.

Chano Pozo hatte den Weg geebnet, den junge kubanische Musiker in den USA in den nächsten zwei Jahrzehnten weitergingen und so eine Basis für die weitere Entwicklung des *Latin-Jazz* schufen. Zu ihnen gehören Armando Peraza, Mongo Santamaría, Cándido Camero, Carlos "Patato" Valdés und Francisco Aguabella.

Armando Peraza erlangte Mitte der vierziger Jahre in Kuba als *bongosero* des "Conjunto Cubana" Berühmtheit. Nach seinem Umzug in die USA in den späten vierziger Jahren ließ er sich in San Francisco nieder. In den nächsten vier Jahrzehnten spielte er Congas und Bongos in drei bemerkenswerten Gruppen des *Latin-Jazz* und -Rock: im "George Shearing Quintet", im "Cal Tjader Quintet" und in der Gruppe "Santana". Mongo Santamaría war u.a. Mitglied der "Sonora Matancera" und des "Conjunto Camacho", bevor er in die USA ging. Lange Zeit spielte er zusammen mit Tito Puente, bevor er in den späten fünfziger Jahren Mitglied des "Cal Tjader Quintets" wurde. In den sechziger Jahren begann er, eigene Gruppen zu gründen. Mongo Santamaría wurde berühmt für seine Interpretation des Herbie-Hancock-Klassikers "Watermelon Man" und für seine Komposition "Afro-Blue", die zu einem Jazzstandard wurde.

Cándido Camero, der in Kuba die *tres* gespielt hatte, wandelte sich in den USA in den fünfziger und sechziger Jahren zu einem sehr gefragten Conga- und Bongospieler, sowohl für Jazz- als auch Populärmusikgruppen, die ihrem Sound einen *Latin*-Einschlag geben wollten. Als perfekter "Sideman" machte er mit rund zweihundert verschiedenen Künstlern Aufnahmen. Carlos "Patato" Valdés, der sich in Havanna einen Ruf als *conguero* für das "Conjunto Casino" erwarb, zog 1954 nach New York, wo er bald Mitglied des Orchesters von "Machito" wurde. Später machte er Welttourneen und Aufnahmen mit dem Flötisten Herbie Mann. Francisco Aguabella, ein ritueller *batá*-Trommler aus Matanzas, verließ Kuba in den frühen fünfziger Jahren, um mit der Tanzgruppe von Katherine Dunham auf Tournee zu gehen. Als sich die Gruppe nach drei Jahren auflöste, blieb Aguabella in den Vereinigten Staaten, wo er für über drei Jahrzehnte mit Tito Puente,

Eddie Palmieri, Dizzy Gillespie und als Leiter eigener Ensembles spielte und Aufnahmen machte.

In den fünfziger Jahren kam es in Havanna zu mehreren wichtigen Entwicklungen. Zunächst entstand ein neuer Tanzstil, der *cha-cha-chá*. Er führte zu einem *Revival* des traditionellen *charanga*-Formats. Der *cha-cha-chá* eroberte wie zuvor *mambo*, *conga* und *rumba* die Ballsäle der USA. Ihm folgte ein weiterer neuer Stil, die *pachanga*, die in den frühen sechziger Jahren New York eroberte.

1958 wurde von Leonardo Acosta, Frank Emilio Flynn, Cachaito und anderen der "Club Cubano de Jazz" gegründet, um den Austausch zwischen kubanischen und nordamerikanischen Jazzmusikern zu fördern. Durch seine Initiative spielten viele US-Jazzmusiker in Kuba. In den fünfziger Jahren gewann in Havanna die von "Cachao", Peruchín Jústiz, José "Chombo" Silva und Walfredo de los Reyes Jr. angeführte *descarga*-Bewegung an Einfluss. Sie legte den Schwerpunkt eher auf die instrumentalen und improvisatorischen Aspekte und Potentiale der kubanischen Musik als auf ihren tanzbaren Charakter. Die *descarga*-Bewegung wurde schnell von Latino-Musikern in den USA aufgegriffen, die ihre *descargas* seit den frühen sechziger Jahren auch aufnahmen.

Gerade als die *pachanga* in den USA bekannt wurde, kam es zum Abbruch der diplomatischen Beziehungen zwischen den Vereinigten Staaten und Kuba. Aber auch danach folgten amerikanische Musiker, wie die Brüder Eddie und Charlie Palmieri, noch eine Zeit lang den Entwicklungen der kubanischen Musik. So fand der *mozambique*, ein Mitte der sechziger Jahre in Kuba entwickelter Rhythmus sein unmittelbares Echo im Werk von Eddie Palmieri. Kubanische Klänge fanden auch ihren Weg in den *Latin-Rock* des Mexikaners Carlos Santana. Es ist also keine Überraschung, dass einer von "Santanas" bekanntesten Titeln, "Oye como va", nur ein neues Arrangement eines Tito Puente-Stückes war. Dieses wiederum war vom *danzón* "Chanchullo" aus den dreißiger Jahren beeinflusst.

Die gespannten Beziehungen zwischen den beiden Ländern und die Veränderungen im kubanischen Wirtschaftssystem und in der Politik hatten unterschiedliche Auswirkungen auf die musikalischen Beziehungen der beiden Länder: Einerseits wurde der Austausch von Musik und musikalischen Ideen spürbar reduziert, auf der anderen Seite siedelte sich eine große Zahl kubanischer Musiker in den USA

an und schufen so ein solides Fundament für die spätere Entwicklung der *salsa*. Selbst als die kubanische Regierung in der frühen Phase der Revolution alles Amerikanische, Musik eingeschlossen, missbilligte, hielt dies kubanische Musiker nicht davon ab, weiterhin amerikanische Musik, vor allem Jazz, zu hören, zu spielen und zu studieren.

Daher war es nicht überraschend, als Mitte der siebziger Jahre die vom Pianisten Chucho Valdés geleitete kubanische Band "Irakere" internationalen Erfolg mit ihrer neuen und originellen Mischung aus Jazz, Rock, Funk und klassischer Musik erzielte. In den späten siebziger Jahren schließlich, als das diplomatische Eis zwischen Havanna und Washington zeitweise taute, waren Reisen amerikanischer Musiker nach Kuba und umgekehrt möglich. "Irakere" nahmen an Jazzfestivals in den Vereinigten Staaten teil, und Dizzy Gillespie, Stan Getz und andere führende Jazzmusiker traten in Havanna auf.

In den siebziger Jahren tauchte ein neuer Tanzstil in New York City auf: Die *salsa*. Sie breitete sich bald in der ganzen Karibik, Lateinamerika und noch weiter – unter anderem nach Westafrika – aus. Den neuen Boom begründeten u.a. auch frühere Stars der traditionellen kubanischen Musik, die jetzt in den USA lebten, etwa die Sängerin Celia Cruz. Aber auch Nicht-Kubaner widmeten sich dem kubanischen Sound, wie der Dominikaner Johnny Pacheco und der Panamese Rubén Blades. Kuba fuhr fort, seine neuesten musikalischen Entwicklungen zu exportieren: Der als *songo* bekannte Tanzstil, vor allem gespielt von der Gruppe "Los Van Van", wurde auch von Gruppen außerhalb Kubas, insbesondere in Puerto Rico, aufgegriffen. Seit den frühen achtziger Jahren ließen sich erneut einige wichtige kubanische Musiker in den USA nieder, etwa der Saxophonist Paquito d’Rivera, der Trompeter Arturo Sandoval – beide ehemalige Mitglieder von "Irakere" – und der Schlagzeuger Horacio "El Negro" Hernández. Andere, die nicht in den Vereinigten Staaten lebten, konnten dort seit Mitte der neunziger Jahre touren, darunter Gonzalo Rubalcaba und Orlando "Maraca" Valle.

Die musikalischen Verbindungen zwischen den USA und Kuba sind ein derartig wichtiger Aspekt der Gesamtbeziehung zwischen den beiden Ländern, dass manchmal die politische und wirtschaftliche Distanz durch den musikalischen Austausch überbrückt werden konnte. So lässt sich in den neunziger Jahren eine wachsende Zahl amerikanischer Musiker feststellen, die unter anderem auf dem Havanna

Jazz-Festival spielten, wie auch ein deutlicher Anstieg der US-Tourneen verschiedener kubanischer Interpreten. In den letzten zehn Jahren hat praktisch jede wichtige kubanische Gruppe, darunter "Orquesta Aragón", "Los Van Van", "NG La Banda", "Los Muñequitos de Matanzas", der "Conjunto Folklórico Nacional de Cuba", Isaac Delgado, "Irakere", "Afro-Cuba" und "Síntesis", die USA besucht.

Dieser erneuerte Austausch erreichte seinen Höhepunkt mit dem großen Erfolg des "Buena Vista Social Club" in den späten neunziger Jahren, dem verschiedene landesweite Tourneen der Gruppe folgten, wie auch Tourneen einzelner Band-Mitglieder, wie Compay Segundo, Barbarito Torres und Ibrahim Ferrer. Der gewaltige Erfolg des "Buena Vista Social Club" in den USA half, das allgemeine Interesse an der traditionellen kubanischen Musik wiederzubeleben. Gleichzeitig nahmen junge Musiker in Kuba amerikanischen Rap und die *salsa* in ihre Musik auf und mischten traditionelle Rhythmen mit US-Rock und Funk, um eine neue Synthese zu produzieren: Die *timba*.

Der freundschaftliche und produktive musikalische Austausch steht in einem deutlichen Kontrast zu der langen Geschichte antagonistischer politischer und ökonomischer Beziehungen zwischen Kuba und den USA. Er wirkte befruchtend für die Evolution der Populärmusik in beiden Ländern. Die Musik diente hierbei als eine *lingua franca*, die es Musikern und Hörern in beiden Ländern erlaubte, miteinander zu kommunizieren. Zunehmend ist sie auch zu einem diplomatischen Werkzeug geworden, das mit der Zeit eine Wiederherstellung freundschaftlicher Beziehungen zwischen beiden Regierungen fördern könnte.

Übersetzung: Patrick Frölicher

Literaturverzeichnis

- Acosta, Leonardo (1999/2000): "La diáspora musical cubana en Estados Unidos". In: *Encuentro* Nr. 15, S. 96-99.
- (2001): *Raíces del jazz latino: Un siglo de jazz en Cuba*. Barranquilla.
- Roberts, John Storm (1979): *The latin tinge: The impact of latin american music on the United States*. New York.
- Starr, S. Frederick (1995): *Bamboula! The life and times of Louis Moreau Gottschalk*. New York.